



Argumentation et Analyse du Discours

12 | 2014
L'entretien littéraire

De l'impertinence dans les interviews d'écrivain : l'exemple de la série radiophonique *Qui êtes-vous ?* (1949-1951)

Impertinence in Author's Interviews: the Case of the Radio Series "Qui êtes-vous ?" (1949-1951)

Pierre-Marie Héron



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aad/1706>

DOI : 10.4000/aad.1706

ISSN : 1565-8961

Éditeur

Université de Tel-Aviv

Référence électronique

Pierre-Marie Héron, « De l'impertinence dans les interviews d'écrivain : l'exemple de la série radiophonique *Qui êtes-vous ?* (1949-1951) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 20 avril 2014, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aad/1706> ; DOI : 10.4000/aad.1706

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.



Argumentation & analyse du discours est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De l'impertinence dans les interviews d'écrivain : l'exemple de la série radiophonique *Qui êtes-vous ?* (1949-1951)

Impertinence in Author's Interviews: the Case of the Radio Series "Qui êtes-vous ?" (1949-1951)

Pierre-Marie Héron

- 1 Selon le Littré, l'impertinence se rapporte d'une part à ce qui « choque par la déraison ou l'inconvenance », d'autre part à ce qui « blesse par des manières, des paroles discourtoises ». Selon Littré toujours, elle va moins loin que l'insolence dans l'infraction au savoir-vivre, même si la limite entre impertinence et insolence n'est pas toujours facile à tracer dans ce domaine. En revanche, comme l'indique le premier sens, elle ne concerne pas seulement la civilité et l'usage du monde, mais aussi les idées, les opinions, les valeurs, c'est-à-dire au fond la référence au sens commun, à la *doxa* qui donne à une société à une époque donnée un socle culturel commun. De ce fait, toute attitude non-conformiste, dès lors qu'elle choque le sens commun, peut être perçue comme une impertinence.
- 2 Il y a en France au 20^e siècle toute une tradition d'impertinence dans l'interview d'écrivain, qui est en quelque sorte le fruit de la « civilisation du journal » (Kalifa 2011) : non seulement en effet la presse s'est imposée, dès les années 1830, comme le nouveau vecteur fort de la communication littéraire et donc des carrières d'écrivain (Thérenty 2003), mais, en instaurant le règne de l'opinion publique, elle a donné à ses médiateurs les journalistes un pouvoir avec lequel un écrivain est désormais obligé de compter. Dans les interviews d'écrivain qui, florissant à partir des années 1880, en fournissent des exemples innombrables (Lavaud et Thérenty 2006), l'impertinence est l'une des manifestations les plus visibles de ce rapport de force entre l'écrivain et la presse, premier opérateur de sa démocratisation mais aussi, bien souvent, de sa trivialisation.

- 3 Prise en mauvaise part comme le veut Littré, l'impertinence est un dévoiement du fameux esprit à la française, qui forme avec la clarté et le naturel la triade des vertus de la conversation cultivée à l'âge classique (Fumaroli 1994a). Avoir de l'esprit, c'est à la fois avoir le sens de l'humour, de la vivacité d'expression, de la légèreté, du badinage, mais aussi avoir le sens des convenances et des situations (Fumaroli 1994b). L'interview d'écrivain, tout en entretenant, comme toute la presse au 19^e siècle dans ses genres parlés (Thérenty 2007), une référence appuyée à cet art de la conversation, égalitaire en théorie, donne à l'esprit un caractère d'impertinence nouveau, fortement présent certes dans la pratique orale du genre au 18^e siècle (Bourguinat 1998, Godo 2003), mais sans être aussi ouvertement valorisé qu'il le devient en régime médiatique, aux risques et périls du journaliste et de l'écrivain. Aussi bien, les buts et les enjeux d'une conversation, genre de discours relevant de la parole privée, ne sont en principe pas les mêmes que ceux d'une interview, genre de la parole publique, notamment parce que l'interview met en jeu la figure publique de l'écrivain et sa réussite – laquelle peut prendre des formes variées, selon la posture que l'écrivain défend¹.
- 4 Dans cette perspective, on peut dire que deux autorités discursives à la fois spécifiques et concurrentes l'une de l'autre structurent la scène générique de l'interview d'écrivain, qu'elle soit écrite, orale ou télévisuelle. Autour d'un contrat de communication simple en apparence (l'un pose des questions, l'autre y répond), assez complexe en réalité, impliquant quatre rôles (intervieweur, interviewé, média, destinataire) incarnés chacun par un nombre variable d'acteurs réels et imaginaires (Héron 2000), l'intervieweur et l'interviewé sont tous les deux investis par statut d'une autorité forte. Le premier a l'autorité de sa fonction : auteur de l'entretien, il a le droit et le devoir de le conduire et le mener à bien. Le second a l'autorité de sa notoriété : il est l'auteur d'une œuvre dont l'existence justifie (en principe) la démarche du journaliste. Chacun se trouve donc investi de fait d'une légitimité discursive qui brouille la répartition des positions (basses, hautes, égales) dans la dynamique de l'interaction : au lieu d'être complémentaires, les positions du journaliste et de l'écrivain s'avèrent souvent rivales. L'interview d'écrivain, c'est la confrontation de deux positions autoriales qui doivent coopérer et qui pour coopérer doivent négocier.
- 5 Le projet de cet article est d'explorer plus précisément les formes et les fonctions de l'impertinence dans cette coopération problématique, en nous limitant à l'interview d'écrivain à la radio². Vu la diversité des formes de l'interview à la radio, nous restreindrons même l'étude à celle d'un corpus que nous commencerons par contextualiser et décrire : *Qui êtes-vous ?*, célèbre série d'entretiens produite à la radio française par André Gillois de 1949 à 1951. Nous serons amenés à distinguer un bon et un mauvais usage de l'impertinence, selon qu'elle correspond ou non au bon usage des deux rôles autoriaux décrits ci-dessus.

1. La série *Qui êtes-vous ?* (1949-1951) : description et contextualisation

1.1 Description

- 6 Animée par André Gillois et une équipe d'intervieweurs sur les ondes de la radio d'État, la série totalise cent-deux émissions. Elle est diffusée d'abord sur la Chaîne parisienne, dédiée au divertissement, du 12 octobre 1949 au 5 octobre 1950 (émissions 1 à 50), puis

sur la Chaîne nationale, culturelle, d'octobre 1950 au 7 octobre 1951 (51 à 102). Les invités ne sont pas uniquement des écrivains, mais ceux-ci forment plus de la moitié des personnalités reçues, qui viennent toutes des arts, des lettres ou des variétés (Goldenstein 2005). Appréciée des auditeurs comme de la presse, elle s'arrête à l'initiative du producteur. L'émission dure habituellement une demi-heure, parfois trois quarts d'heure. Son déroulement type et son encadrement ont évolué en passant de la Chaîne parisienne à la Chaîne nationale.

- 7 Durant la première saison, l'émission est diffusée une à deux fois par semaine, le jeudi soir à 20h50 et/ou le samedi après-midi à 14h15. Elle commence systématiquement, après quelques mots de présentation de l'invité et pour le mettre en confiance, par cinq minutes de réponses préparées au questionnaire dit « de Proust »³, communiqué avant son arrivée au studio. Elle se poursuit, sous le contrôle du meneur du jeu André Gillois, par un entretien d'abord réglé puis à bâtons rompus avec les animateurs : Emmanuel Berl, Maurice Clavel, Jean-Pierre Morphé, accompagnés, pour quelques émissions, de la célèbre comédienne Madame Simone, belle-mère du directeur général de la RTF Wladimir Porché, et pour la moitié d'entre elles d'un « docteur Martin », pseudonyme du docteur Held, psychanalyste affilié quelques années plus tard (1954) à la Société psychanalytique de Paris. Dans un propos ajouté au montage, Gillois conclut ensuite l'émission en tirant quelques conclusions à partir du comportement et des réponses de l'invité durant l'émission. Signe de son appartenance au domaine des variétés dont elle propose une variante cultivée, *Qui êtes-vous ?* laisse ensuite la place à un jeu, intitulé *Qui est-ce ?*, lui aussi produit par Gillois.
- 8 En émigrant pour sa deuxième saison sur la Chaîne nationale, l'équipe se modifie : Gillois renforce le caractère sérieux de l'émission en faisant intervenir systématiquement le docteur Held et en introduisant deux spécialistes de caractérologie et de physiognomonie, Jean Guyot et Catherine Gris. L'émission commence en général, après la présentation, par des réponses à quelques questions préparées (en remplacement du questionnaire de Proust), suivies d'une analyse de la personnalité de l'invité d'après les traits de son visage (Catherine Gris), à laquelle il lui est demandé de réagir. Elle se continue par vingt-cinq minutes environ d'entretien improvisé avec Berl, Clavel, Morphé et le « Dr Martin ». Suivent un test caractérologique conduit et interprété par Jean Guyot et la conclusion de Gillois. Précisons que les propos des trois spécialistes, tout en marquant le crédit accordé par Gillois à des méthodes de connaissance de l'homme tout à fait estimables, étaient relativisés par les trois autres interrogateurs habituels, qui ne se privaient pas de dire leur scepticisme ou leur désaccord.
- 9 Trois types d'intervieweurs sont associés dans l'équipe Gillois, en plus du meneur de jeu : le (simple) journaliste, l'écrivain, l'expert. Jean-Pierre Morphé, fils d'un assistant de l'émission, incarne le premier. « Il avait le talent », se souvient Gillois, « de ne pas lâcher son interlocuteur, le ramenant inlassablement à sa question quand la réponse s'en évadait » (Gillois 1986 : 202). Berl et Clavel proposent deux incarnations très différentes de l'écrivain journaliste : l'un a presque soixante ans, l'autre tout juste trente. Ancien directeur (de 1932 à 1937) de l'hebdomadaire *Marianne*, auteur de pamphlets qui ont fait date⁴, pacifiste jusqu'au pétainisme (Morlino 1990) et pour cela tenu assez longtemps en quarantaine après la Libération, le premier est un « véhément » « dans toute la force de l'âge », brillant « par une culture fantastique et une mémoire d'éléphant » (Gillois 1986 : 202). Sa voix est à la fois grasse et haut

perchée, forte mais pleine d'onctuosité, gouailleuse mais en même temps cultivée, au fond très parisienne. C'est un interlocuteur tenace, qui cède du terrain par courtoisie, mais a l'art aussi de poser des questions d'un air douxereux, faussement naïf. Clavel, lui, normalien et agrégé de philosophie, est alors un jeune auteur dramatique connu (deux prix en 1946 pour *Les incendiaires*), marié à l'artiste Silvia Monfort. Sa voix est celle d'un jeune intellectuel un peu prétentieux, qui compose ses phrases en parlant, avec des arrêts et redéparts incessants. Il est bavard et quelque peu diffus - ce qui par contrecoup explique sa manie de reformuler ses questions. Le troisième type est celui de l'expert ès sciences humaines, incarné durant la deuxième saison par Jean Guyot (caractérologie) et Catherine Gris (physiognomonie), mais surtout par le « docteur Martin » (psychanalyste), qui est le seul des trois à intervenir dans l'échange et donc à endosser le rôle d'intervieweur. Celui-ci parle assez haut, d'un ton plutôt dogmatique, en détachant ses questions. Il semble pratiquer les concessions par diplomatie, pour mieux revenir ensuite à ses idées. On sent, derrière le respect des grandeurs, le timbre net des gens convaincus.

- 10 André Gillois décrit le principe de l'émission dans la préface au recueil d'un choix d'émissions publié deux ans après la fin de la série⁵ :

Il s'agissait, au cours d'un seul entretien, dans lequel il y avait une personne interrogée et plusieurs interrogateurs, d'arracher à celui qui voulait bien se prêter au jeu, non pas ce qu'il avait décidé de ne pas dire, mais au moins les souvenirs, les idées, les goûts, les opinions, les sentiments, qu'il ne s'était pas préparé à exprimer, que parfois il ne s'avouait pas à lui-même ou qui correspondaient à des questions qu'il ne s'était jamais posées.

Notre but était de connaître, autrement que par son comportement habituel, ou même que par son œuvre, ce qu'était l'être humain qui se trouvait devant nous [...] et comment il se voyait lui-même, une fois dépouillé d'un masque imposé trop souvent par l'habitude ou par les malentendus (Gillois 1953 : 8).

- 11 Le cadre affiché est celui d'un divertissement : c'est « une espèce de jeu psychologique » (Gillois 1953 : 12), mené avec intelligence, fermeté, courtoisie, culture et sérieux, sur un invité de qualité qui a accepté de s'y prêter, à l'intention d'un assez large public. Le but déclaré de ce « jeu » classe sans ambiguïté la série dans la catégorie de « l'interview-confession » (Dupont et Vaume 1969).

1.2 Contextualisation

- 12 La série *Qui êtes-vous ?* est contemporaine de l'invention d'un autre type d'« interview-confession », l'entretien-feuilleton, phénomène médiatique majeur des années cinquante en France, dont Jean Amrouche inaugure avec Gide la première série le 10 octobre 1949 sur la Chaîne nationale, soit deux jours avant la première émission de Gillois sur la Chaîne parisienne. Il existe entre eux une grande différence : à la confession, l'entretien-feuilleton ajoute une vocation critique forte dont la série de Gillois est dépourvue. Son éclosion foudroyante en 1950-1951, stimulée par le succès de presse des entretiens Léautaud/Mallet et Claudel/Amrouche (Todd in Héron 2010 : 25-44), a peut-être joué un rôle dans la décision de Gillois d'arrêter son émission en octobre 1951, à mi-parcours de la diffusion des entretiens avec Claudel, mais cela reste à établir⁶. Il serait intéressant en tout cas de revisiter sous l'angle de l'impertinence ces vastes corpus, aux dramaturgies très diverses, qui ont déjà fait l'objet de plusieurs ouvrages collectifs (Héron 2000, Héron 2010) dans la suite de l'étude pionnière de Philippe Lejeune (1980)⁷.

- 13 Face à cette variante monstre de l'interview qu'est l'entretien-feuilleton, un des intérêts de la série *Qui êtes-vous ?* est de renoncer au face à face des interlocuteurs au profit d'un plateau d'intervieweurs qui se relaient dans l'occupation du rôle. Cette configuration a pour premier effet de fortifier l'autorité de l'intervieweur, en confrontant l'écrivain à l'intimidation et la coalition du nombre (mais elle peut aussi fragiliser ce rôle, notamment quand les journalistes expriment des désaccords entre eux).
- 14 La série de Gillois peut aussi être située par rapport à un autre phénomène radiophonique de ces années d'après-guerre, moins connu, qui est la pratique de l'interview d'écrivain fantaisiste, joueuse, exprès loufoque. Sauf erreur, on ne la trouve pas sur les ondes des grandes chaînes nationales, ni des stations régionales, mais dans ce lieu à la fois restreint et capital de la radio d'après-guerre qu'est le Club d'Essai, antenne expérimentale de la radio d'État animée par le poète Jean Tardieu, implantée à deux pas du Quartier Latin (Héron 2007). Le Club d'Essai fait vivre à travers diverses émissions de « variétés littéraires » produites par François Billetdoux, Roland Dubillard, Pierre Dumayet, Pierre Desgraupes et d'autres, un esprit parisien, un « esprit Saint-Germain-des-Prés » (Dumayet in Héron 2007) cultivant la légèreté, la gaieté, l'entrain, la blague. La série d'interviews *Les J... olympiques*, produite par Janine Queneau (femme de l'écrivain) et Pierre Dumayet en 1948, en relève. Le titre s'amuse de l'importance que se donnent souvent les écrivains interviewés. Les cobayes (André Verdet, André Frédérique, Gérard Jarlot...), la plupart très jeunes, de mèche avec les animateurs, jouent au jeu de l'interview-confession sur un mode délibérément léger et fantaisiste. La contrepartie de ce « tout divertissement », on le devine, est la quasi-disparition de l'impertinence : celle-ci n'existe pas entre des partenaires non-sérieux de bout en bout. Au contraire, si la série de Gillois vise aussi à divertir, c'est sans renoncer au programme sérieux annoncé par son titre.
- 15 La série de Gillois occupe donc dans ces années d'après-guerre une place intermédiaire entre deux extrêmes : l'entretien-feuilleton de prestige, à dominante sérieuse, de diffusion nationale, fortement médiatisé, et l'interview pour rire du Club d'Essai, qui cultive pour un auditoire restreint l'esprit de connivence et de réseau du milieu Saint-Germain-des-Prés. Son intérêt pour notre propos est double : d'une part elle combine un enjeu de divertissement et un enjeu de savoir, ce qui enrichit *a priori* les fonctions de l'impertinence d'intervieweur qu'on peut y trouver. D'autre part elle met en danger l'équilibre habituel des autorités discursives en présence, en créant une position d'intervieweur *a priori* plus haute que dans les interviews en face à face, tout en s'astreignant à respecter un monde éthique très favorable à l'interviewé, ce qui *a priori* limite les mauvais usages de l'impertinence d'intervieweur.
- 16 Voyons plus concrètement ce qu'il en est en nous intéressant maintenant aux territoires permis et défendus de l'impertinence, considérée sous son aspect générique, c'est-à-dire comme convention de discours (routine) dans les émissions de Gillois. Cinq émissions contrastées nous serviront de corpus principal. Les cinq écrivains retenus illustrent quelques-unes des grandes logiques autoriales de l'époque romantique (Diaz 2007), dont José-Luis Diaz, après les avoir mises en évidence, écrit dans sa conclusion qu'elles fournissent aux écrivains du 20^e siècle des scénarios imaginaires toujours valables : paternelle (Mauriac⁸), énergique (Cendrars⁹, Léautaud¹⁰), ironique (Queneau¹¹), désenchantée (Soupault¹²).

2. Du côté de l'intervieweur

2.1. *Ethos* générique (1) : l'indiscrétion

- 17 Dans la série *Qui êtes-vous ?*, l'intervieweur peut et doit être indiscret pour amener l'écrivain interrogé à dire qui il est : c'est un attribut de son rôle, la première et principale forme d'impertinence qui est attendue de lui pour la bonne marche de l'émission. L'indiscrétion est le moteur de l'interaction dans la mesure où celle-ci se définit comme une enquête d'identité. Elle est donc thématifiée au seuil de chaque émission et à différents moments ou paliers de l'échange, par des formules du type « Pardonnez-nous d'être indiscret », « Puisqu'il s'agit de mieux vous connaître », etc. La question indiscrète est conforme à la logique de l'aveu à laquelle l'écrivain accepte de coopérer en participant à l'émission. Et l'écrivain ratifie à son tour la conduite indiscrète de l'intervieweur en thématifiant son adhésion au but de l'émission : « je vais dire une chose que je trouve peut-être bien intime, mais enfin, tant pis, puisque nous sommes là pour ça », dit par exemple Mauriac à un moment clé de l'émission. Chaque écrivain réagit à sa manière à une convention d'indiscrétion de l'interview dans tous les cas connus de lui.

2.2. *Ethos* générique (2) : l'insistance

- 18 C'est la deuxième forme d'impertinence programmée et donc autorisée par le genre de l'interview-confession. Sa finalité cognitive donne au rôle de l'intervieweur autorité pour pousser l'écrivain à clarifier les opinions ou idées qu'il exprime ou les faits qu'il relate, à sortir des formulations équivoques ou ambiguës, des sous-entendus. L'interview-confession préfère la lumière crue au clair-obscur. Dans cette perspective, l'insistance, en général perçue comme un manque de courtoisie, se trouve investie d'une fonction maïeutique qui excuse en quelque sorte son impertinence. Et c'est là que la coalition du nombre devient intéressante face à l'écrivain : la distribution de la parole entre les différents intervieweurs permet de se montrer poliment insistant (impertinent) avec l'interviewé bien plus longtemps qu'une situation de face à face. L'émission de Gillois se donne un atout supplémentaire, en répartissant le rôle de l'intervieweur entre plusieurs types contrastés (y compris dans les styles vocaux) : leurs interventions dans la dynamique de l'échange et notamment dans les relances, s'entraident, se relaient, se complètent pour obtenir de l'interviewé la précision, le détail, l'opinion, bref la réponse qu'il ne veut pas ou ne sait pas donner d'emblée. L'éventail des types enrichit l'*ethos* impertinent attendu de l'intervieweur : pour l'écrivain interrogé, son insistance sera tantôt celle d'un pair, tantôt celle d'un expert, tantôt celle d'un journaliste qui fait son métier. Et chacune a des atouts pour réussir.
- 19 L'émission avec Mauriac nous en fournit aussi un bel exemple (Héron 2003), où « la seule confidence touchant à l'essentiel » lui est « arrachée » (Mauriac 1951) par le spécialiste à l'issue d'une longue séquence de dialogue qui le met aux prises avec les deux intervieweurs écrivains. Après une réponse sur le Barrès qu'il a aimé, qui est « le Barrès de *Sous l'œil des barbares*, de *L'Homme libre* n'est-ce pas, c'est-à-dire le Barrès / anarchique », Mauriac a lancé : « Croyez-vous que je serais si bon catholique, si je n'étais pas anarchiste ? (petit rire saccadé) » – affirmation paradoxale (l'anarchisme propose un modèle d'homme libre par rapport à l'institution), lancée comme une

boutade, mais qui a quelque chose de provocant, suscitant du tac au tac une demande de Berl : « C'est ce qu'il nous plairait que vous expliquiez ». Suit un commentaire de Clavel sur la même ligne : « Oui il n'était pas très catholique, et il était anarchique, Barrès ». Mauriac répond sur Barrès, Clavel le ramène peu après à son catholicisme : « Et les rapports entre votre anarchisme et le catholicisme, s'ils se peuvent expliquer ici... » Les réponses de Mauriac deviennent à la fois plus hésitantes et plus longues, circonspectes, face à des questionneurs qui le laissent aller à chaque fois au bout de son tour de parole. Signe du malaise de l'écrivain, sa première réponse a l'allure d'une rétractation :

Clavel – Et les rapports entre votre anarchisme et le catholicisme, s'ils se peuvent expliquer ici...

Mauriac – (*inspiration*) N'est-ce pas le / le le / je veux dire que / il faudrait savoir ce que vous appelez par anarchie, mais je veux dire que, pour moi, le christianisme / n'est-ce pas le christianisme, c'est ce qui donne un sens / à la vie, n'est-ce pas, donne / donne si vous voulez, une explication / enfin est une réponse, si vous voulez, à l'absurde. Alors c'est dans cette mesure que je ne suis pas anarchiste.

- 20 Mauriac bredouille quelque peu, se défend d'être un nihiliste, comme si sa réflexion de départ pouvait inclure une telle virtualité de sens. Clavel doit le faire revenir au sens « barrésien » d'homme libre par rapport à l'institution, en lui opposant cette fois le modèle prophétique incarné par Bernanos : « Pourquoi avez-vous / pourquoi la position de François Mauriac n'est pas plus voisine, je n'dis pas de celle de Léon Bloy, mais de celle de Georges Bernanos ? Pourquoi évite-t-il quelquefois / de secouer les iniquités au sein même de son corps ? » L'insistance s'avère payante : la question touche visiblement au cœur d'un débat intime de l'écrivain, qui se met à coopérer sérieusement et sincèrement : « Oui. Oui alors là, vous posez une question très intéressante, n'est-ce pas. Et le / le défaut d'ailleurs, de cette conversation, c'est que / on voudrait pouvoir vous dire / Laissez-moi le temps d'réfléchir deux ou trois minutes parce que tout de même / parce que tout de même [...] ». L'insistance sort l'écrivain de sa propre routine de pensée : répondre vite ne suffit pas ici, il a besoin de réfléchir.
- 21 Cependant son explication peut sembler un peu courte (« c'est le respect du / du sacré, enfin, incarné dans l'Église, qui me retient »). C'est le moment que choisit le spécialiste pour entrer en scène, d'une manière qui va pousser Mauriac, à son corps défendant (« je vais dire une chose que je trouve peut-être bien intime, mais enfin, tant pis, puisque nous sommes là pour ça »), à livrer le fond de sa pensée : sans avoir « jamais été considéré dans l'Église / comme quelqu'un de tout repos, au contraire ! », il est « tenu à beaucoup plus de prudence » qu'un Bernanos ou un Bloy, parce que c'est la qualité de leur foi, « extraordinaire », « admirable », qui leur permettaient de se « déchaîner » dans l'Église, alors que « la [s]ienne est d'une *bien* moins bonne qualité, vous comprenez, *bien* moins bonne qualité ». L'aveu décisif suit donc l'intervention du docteur, qui réussit là où les autres ont seulement fait progresser l'échange.
- 22 Or cette réussite ne tient pas à la sagacité de l'intervenant, mais plutôt à son caractère intempestif, à l'*ethos* propre de l'interlocuteur tel que Mauriac le perçoit. Celui-ci se montre en fait prodigieusement agacé par l'interprétation de sa posture non prophétique (bernanosienne) que se permet de faire le psychanalyste : il trouverait inconsciemment, dans son attachement certes turbulent à l'Église, « une position / qui *calme* / et / qui est un remède à certaines formes d'angoisse », et dans « l'édifice de la foi » « une cotte de protection à l'intérieur de laquelle on se trouve bien tranquille, calmé comme, étant petit, vous auriez été calmé dans une chambre, tout seul, en tête à

tête avec vous-même ». Dans notre perspective, on notera qu'après l'insistance des pairs (Berl, Clavel), celle du spécialiste, en provoquant l'irritation de l'écrivain, a permis de le faire aller au bout de la logique de l'aveu programmée par l'émission.

2.3. Anti-ethos générique (1) : l'impolitesse

23 Il y a des usages à respecter dans le maniement de la question indiscreète, dans la mesure où elle-même obéit à une règle supérieure, érigée par Gillois en code de conduite des animateurs, qui est la politesse : « [...] si nous pratiquions une méthode quelque peu policière en ce que nous cherchions à obtenir des aveux, nous n'avons jamais poussé l'indiscrétion trop loin, ni abandonné la courtoisie sans laquelle ces entretiens eussent été insupportables » (Gillois 1953 : 11). Le journaliste doit donc être à la fois indiscret et poli. La politesse exclut toute forme d'atteinte directe à la face de l'écrivain (moquerie, raillerie, persiflage, insolence, insulte, etc.), mais aussi au bon usage, si l'on peut dire, de l'indiscrétion. En effet, celle-ci a ses moments : au début, lors de la mise en train de l'émission, puis jusqu'à la séquence pivotale que Gillois appelle « le moment de la sincérité », celui où l'écrivain « se livr[e] aussi complètement qu'il le p[eut] » (Gillois 1953 : 10-11). C'est le moment clé de la négociation entre les interlocuteurs, après lequel, ajoute-t-il, la lassitude s'installe de part et d'autre. La dernière partie de l'émission est donc peu propice à un usage éthique de l'indiscrétion. La courbe de l'entretien détermine ainsi le territoire de l'indiscrétion licite.

24 Cependant les journalistes n'échappent pas à la tentation de profiter de temps en temps de la tendance de l'écrivain à baisser la garde après le moment du ou des aveux décisifs, pour chercher à obtenir encore un peu plus de lui. La fin de l'émission avec Mauriac en donne un bon exemple :

Gillois – Avant de vous libérer, mon cher Maître, je voudrais encore vous poser une question, parce que nous sommes plusieurs depuis un long moment à vous interroger sur vous-même, mais c'est une forme d'interrogatoire auquel / à laquelle vous avez souvent procédé vous-même, sans doute. Alors, vous vous connaissez certainement beaucoup mieux que nous. Est-ce que je puis vous demander que / quel est, à votre avis, votre défaut essentiel ?

Mauriac – Oh Monsieur !... (*Rires*) Que c'est difficile de répondre ! que c'est difficile de répondre. Je vais vous dire pourquoi : parce que j'ai *beaucoup* de défauts. Et quel est le / je pourrais dire quel est celui que j'aime le moins.

Gillois – C'est ça, celui que vous regrettez le plus...

Mauriac – Je suis rancunier. Je suis rancunier. Je suis de ces chrétiens qui n'oublient rien !

25 Gillois, au moment où l'entretien semble terminé, pose à Mauriac une dernière question, qui le prend par surprise, et sonne du coup comme inconvenante à ce stade de l'entretien, d'où son exclamation et le petit silence qui la suit (« Oh Monsieur !... »). Trop policé, l'écrivain ne veut pas refuser de répondre, mais il cherche à éluder (« Que c'est difficile de répondre ! » etc.), avant de négocier sa réponse (« Je pourrais dire quel est celui que j'aime le moins »). L'intention de Gillois était bien de piéger l'écrivain en se permettant sans en avoir l'air une infraction à la règle majeure de politesse : la question est annoncée avec précaution avant d'être énoncée, créant une attente ; une demande de permission (« Est-ce que je puis vous demander ») veut donner aussi l'impression que le cadre de politesse est respecté. Cependant l'hésitation de formulation et sa modalisation à la fin du tour de parole (« que / quel est, à votre avis ») suggèrent la petite gêne de l'intervieweur, qui se sait en faute. Posée au début, la

question aurait eu une valeur très différente : elle fait partie du « questionnaire de Proust », bien connu des écrivains et de l'équipe de l'émission qui l'utilise, comme on l'a vu, durant la première saison. C'est donc une question topique, relevant du répertoire des questions auxquelles un écrivain est confronté au fil de sa carrière. Mais en arrivant par surprise en fin d'émission, elle perd ce statut routinier qui protège l'indiscrétion de l'intervieweur de l'inconvenance ; elle ne relève plus aussi fortement de l'*ethos* générique de l'émission. C'est sans doute la raison pour laquelle elle doit ici être assumée au plus haut niveau, par le meneur de jeu lui-même, qui semble être le seul à pouvoir assumer l'infraction par rapport à la règle de politesse imposée. La question-surprise de la fin de l'émission s'inscrit dans une logique qui n'est plus celle de l'enquête, mais du coup de théâtre. L'infraction est donc aussi révélatrice d'une instabilité liée à la formule d'émission choisie, qui veut concilier l'instruction et le plaisir du public, sa culture et son divertissement.

2.4. Anti-*ethos* générique (2) : le non-respect du public

- 26 Une autre limite à respecter est celle des opinions du grand public auquel s'adresse l'émission¹³. La présentation de l'intervieweur comme représentant du public est un lieu commun du discours journalistique sur le rôle, qui légitime une partie de son autorité discursive¹⁴. Quelles que soient les opinions et convictions personnelles des questionneurs, quel que soit leur itinéraire passé et présent, quelle que soit aussi l'image attachée au type qu'ils incarnent dans l'émission *Qui êtes-vous ?* (écrivain, spécialiste, journaliste), chacun d'eux est donc aussi tenu de faire figure comme représentant de ce grand public qui les écoute et qui donne à la dynamique dialogale sa profondeur dialogique. La notion de grand public est un peu floue certes ; elle renvoie à l'idée du plus grand nombre et s'oppose à l'idée de publics restreints ou spécialisés. La culture du grand public, c'est la « culture moyenne, majoritaire, générale, en tout cas celle qui est la plus nombreuse dans nos sociétés, celle à laquelle chacun appartient de toute façon, même s'il adhère par ailleurs à une autre forme culturelle¹⁵ ». Pour le meilleur et pour le pire, cette culture moyenne est souvent considérée comme conformiste dans la mesure où elle est conforme aux idées du plus grand nombre. Au contraire, on le sait, un écrivain n'est pas un bon représentant de la *doxa*, des idées communes, des conformismes d'une époque ; c'est même en quelque sorte un spécialiste de l'anti-*doxa* (Martin 2011). Il est donc toujours risqué d'inviter un écrivain à dévoiler le fond de ses pensées, goûts, mœurs et opinions dans une émission grand public. Endosser le rôle de représentant du public représente donc un défi particulier quand l'intervieweur « représentant du public » est lui-même écrivain (Berl, Clavel), ou expert en psychologie (docteur Martin) : le défi est de marquer une adhésion aux impertinence de l'écrivain plutôt qu'à la *doxa* des auditeurs.
- 27 La posture de Léautaud dans l'émission qui lui est consacrée fournit ici un cas d'école. Léautaud se définit lui-même comme « un “aristocrate par l'esprit”, qui n'a jamais pensé écrire pour un autre lectorat que celui d'une poignée d'hommes de lettres, qui méprise la foule, ne s'adresse pas et ne s'adressera jamais au grand public » (Denavarre 2010 : 81). Venant pour la première fois, pour son passage chez Gillois, au micro d'une émission grand public, il assume un personnage d'original, de cynique, de misanthrope que Robert Mallet, lors de leurs entretiens-feuilletons diffusés de décembre 1950 à juillet 1951, lui fera atténuer pour ne pas trop heurter ce grand public qu'il prend à rebrousse-poil avec un malin plaisir (*ibid.*). Dans *Qui êtes-vous ?*, ses réponses bousculent

en effet la *doxa*, les idées de sens commun, sur la famille, la conscience morale, l'attachement à ceux qu'on aime, la solidarité humaine, l'amitié... « Grâce à Dieu je suis célibataire et sans enfants. Le mot de famille n'a pas de sens pour moi » ; « Je trouve très beau de n'avoir aucune conscience ; je trouve qu'il y a là une libération » ; « Devant ma porte, dans la rue Raynouard, je verrais un individu en assassiner un autre, ça ne me regarde pas, je rentrerais chez moi. C'est de l'indifférence. Ce n'est pas de l'égoïsme. Je ne suis pas chargé de l'ordre de la société » ; « Mes amis sont plus mes amis que je ne suis leur ami... J'ai une sale nature » (Gillois 1953 : 13-24).

- 28 Dans la conclusion ajoutée au montage, André Gillois anticipe sur le petit scandale possible de l'émission, en jouant son rôle de représentant du public, c'est-à-dire au fond de représentant du *politically correct* de l'époque : « J'imagine que de nombreux auditeurs auront été choqués de l'entendre s'exprimer avec une aussi complète liberté d'esprit, mais je suis heureux d'avoir eu cette occasion unique de faire connaître à ceux qui l'ignoraient encore l'existence de ce grand écrivain et de ce personnage extraordinaire » (Gillois 1953 : 24).

3. Du côté de l'interviewé

3.1. *Ethos* générique (1) : le naturel

- 29 La politesse, qui met des limites à l'indiscrétion de l'intervieweur, représente en revanche un danger pour l'écrivain, qui est de l'empêcher de manifester sa personnalité propre. Car s'il est invité dans cette émission, c'est qu'il est une personnalité (une vedette), c'est-à-dire un individu sorti du rang. Or une personnalité a forcément de la personnalité, quelque chose qui la distingue et lui a permis d'avoir la notoriété qui est la sienne. La scène générique de l'interview-confession traduit cette idée de notoriété en rôle à tenir pour l'écrivain : montrer qui il est, et pour les journalistes : laisser l'écrivain *exister*. L'*ethos* attendu de l'écrivain est donc celui d'un homme civil sans doute, mais surtout naturel, à l'aise, décontracté, tel qu'en lui-même, parlant avec assurance et liberté de ton, et capable de s'affranchir même des règles de civilité qui s'appliquent à ses interlocuteurs si elles sont des entraves à la libre expression de son individualité. Dès lors, beaucoup lui est permis : pas l'insulte, certes, mais au moins le persiflage, la raillerie, l'insolence jusqu'à un certain point, bref une certaine franchise de ton qui relève habituellement du manque de savoir-vivre et que le naturel du personnage (sa posture en réalité) justifie et même exige.
- 30 Il n'est donc pas étonnant de voir Gillois laisser certains écrivains prendre plus ou moins ostensiblement la main de l'entretien, imposer leur ascendant sur l'équipe et faire un peu ceux qu'ils veulent, comme un Léautaud, un Queneau ou un Cendrars, bien disposé quant à lui, après avoir répondu sans détour au questionnaire de Proust, à faire front. La politesse a pour lui moins d'intérêt que la franchise à laquelle il est invité, et il ne se prive pas de laisser entendre ou de dire ce qu'il pense du caractère pédant, incompréhensible ou phraseur de certaines questions, par exemple dans cet échange du début : « Gillois - L'élimination d'un adversaire vous paraît-elle une opération nécessaire, ou vous procure-t-elle un plaisir ? - Je ne comprends pas votre question. Cela ne m'intéresse pas ». Plus loin, il trouve obscure une analyse du Dr Martin sur sa prétendue « dualité » et retoque sa question sans ménagement : « Quelle dualité ? Je n'ai pas compris ». Fidèle à son image d'écrivain dur à cuire, bourlingueur et bagarreur

que les règles de vie en société ne retiennent jamais d'exprimer sans fard ses idées et opinions (Touret in Héron 2010), il prend plaisir tout au long de l'émission à « se chamailler » avec ses intervieweurs qui veulent lui faire avouer quelque bonne vérité sur lui-même : « Moi, je ne parle pas de vérité, je parle de mensonge. Je suis en train de me chamailler avec vous tous quand je parle du mensonge. Vous voulez absolument que cela devienne vérité. Ce n'est pas une vérité. [...] Tout est mensonge ». Il répond quand il comprend, sans détours et parfois longuement, il s'étend même volontiers sur quelques anecdotes, voire en invente. Mais tout cela selon son bon plaisir, sans jamais se laisser forcer la main.

3.2. *Ethos* générique (2) : le spectacle

- 31 Si l'émission affiche un but sérieux de confession de l'écrivain, elle obéit aussi en tant qu'émission de divertissement à un autre but, qui est de faire passer un bon moment à l'auditoire. Dans cette perspective, l'alibi sérieux de l'interview ne suffit pas : pour plaire, celle-ci doit aussi proposer un spectacle, auquel l'écrivain est convié à collaborer en produisant lui aussi, par sa conduite discursive, du spectacle. Le paradoxe de l'émission est donc de demander simultanément à l'écrivain de tomber le masque et de jouer un personnage, au sens populaire du mot (« quel personnage ! »). La double finalité du genre (instruire, plaire) impose à l'écrivain de mettre un peu de piment dans ce jeu de la confession : le manque de relief, de couleur, d'impertinence, le style sérieux, ennui vite. C'est pourquoi, à tout prendre, le personnage de Léautaud, avec tout son côté Alceste, plaît beaucoup à l'équipe de l'émission : voilà un succès de spectacle sans danger, à condition de désolidariser l'équipe des idées inconvenantes exprimées par l'écrivain, comme Gillois prend la précaution de le faire en fin d'émission. L'impertinence majuscule d'un Léautaud fait de lui un « type », un interviewé hors-norme auquel on peut tout passer en mettant sa « franchise » sur le compte de son excentricité. Léautaud le cynique, Léautaud le misanthrope, fait un succès, parce qu'avec lui on sort du feutré, du ronron, on a affaire à un grand format. D'une certaine façon, on peut voir en lui un modèle du type de spectacle demandé aux écrivains interviewés : c'est ce que suggère le placement du texte de l'émission en ouverture du recueil de 1953, en infraction à l'ordre chronologique de diffusion globalement respecté ailleurs¹⁶.
- 32 Une bonne émission a donc deux ingrédients : des aveux et du spectacle, et le bon fonctionnement du genre suppose que l'écrivain interviewé produise une image de lui conforme à ces deux attentes. Philippe Soupault est ici un parfait contre-exemple de cet *ethos* générique. Excessivement courtois, aimable, agréable, il se montre aussi docile et même complaisant à parler, à se raconter, que conciliant avec ses interlocuteurs. Benjamin Goldenstein (2005) note qu'il est le seul à ne pas contester l'analyse de son visage proposée par Catherine Gris en début d'émission. La voix est amène, pleine de bonne volonté. Au jeu du dévoilement, Soupault tend lui-même la perche au meneur, qui naturellement la saisit. C'est pour embrayer sur l'image publique laissée par le poète après sa disparition de l'actualité littéraire au cours des années trente, disparition fortement thématisée par Gillois dès l'ouverture de l'émission et que la publication récente d'un recueil de poésie intitulé *Chansons* essaie de rompre¹⁷ :
- Je voudrais commencer par une question euh.... qui concerne... votre première manifestation publique Philippe Soupault / puisque vous avez été un des fondateurs du mouvement surréaliste, et un des signataires du fameux *Manifeste* - je n'viens

pas vous en demander l'historique je voudrais seulement vous poser la question / de savoir si aujourd'hui vous le signeriez encore ?

- Ah sans aucun doute. Parce que pour moi le surréalisme / a été une libération et que je peux dire que jamais je ne regretterai d'avoir été libéré et d'être libre. Par conséquent je signerais des deux mains si je puis dire, selon l'expression consacrée.

- 33 Gillois tend à Soupault l'image qui fait son sacre (« un des fondateurs du mouvement surréaliste, et un des signataires du fameux *Manifeste* »), en lui demandant en quelque sorte de la remplir à nouveau. Or le comportement de bout en bout affable et gentil du poète ne colle ni avec la posture collective manifestaire et même violente - notamment dans sa phase Dada - des fondateurs du surréalisme, ni avec les stéréotypes culturels entretenus par les médias autour du mouvement surréaliste des années vingt. Faute de « personnage » surréaliste, la dynamique de l'interview tourne donc à vide : les intervieweurs ont du mal, non seulement à se montrer impertinents face à un poète si aimable, si volontaire pour répondre à toutes leurs questions, mais à lui faire jouer dans l'énonciation le révolté qu'il a été, qu'il affirme être toujours et qu'il évoque dans ses propos. Le dire l'emporte ici nettement sur le dit. L'*ethos* effectif contredit à la fois son image publique, certes ancienne, et l'*ethos* plus spectaculaire que la finalité récréative du genre demande de lui.

3.3. Anti-*ethos* générique (1) : le refus de jeu

- 34 Une limite au naturel de l'écrivain est donnée par le fonctionnement même du jeu : pour exister face à ces interlocuteurs, il peut donner libre cours à son *ego*, mais c'est à la condition qu'il coopère au jeu des questions-réponses. L'impertinence impossible, c'est celle qui empêche l'émission de remplir sa double fonction de confession et de spectacle : l'écrivain peut être impertinent à peu près tant qu'il veut, sauf si c'est pour remettre en cause le principe de coopération qu'il a tacitement accepté de respecter. *Qui êtes-vous ?* donne de nombreux exemples d'agacements d'écrivain, de mouvements d'humeur, de fins de non-recevoir plus ou moins polies, de petits incidents ou dérapages. C'est ici semble-t-il une question de quantité : le refus de répondre à quelques questions n'est pas problématique. En revanche, une attitude d'obstruction ou de mauvaise grâce systématique met l'interview en difficulté, comme on le voit avec Queneau.
- 35 Queneau se livre dans le dialogue avec ses intervieweurs à véritable jeu de dérobades qui à la longue grippe tout l'entretien : le dialogue n'arrête pas de tourner court, d'être péniblement relancé avant de retomber en panne ; il ne va nulle part. Le jeu n'est pas sans charme au début pour l'équipe, comme dans cette séquence :
- Est-ce que vous aimez votre métier ?
 - Ah oui... oui... Lequel ?
 - ... Votre métier littéraire.
 - Ah le métier littéraire... oui enfin c'est... (voix qui baisse, marmonne presque)... c'est décevant mais enfin, j'l'aime.
 - En quoi est-ce décevant ?
 - ... Enfin... c'est un peu futile quand même.
 - ... Ah mais alors est-ce que vous cherchez autre chose que cette futilité ?
 - Oui, bien sûr (sourire)
 - Mais quoi ? (un peu aboyé)
 - ... que ce soit moins futile ! (voix qui monte puis rire de Queneau)
 - Mais bien sûr ! (rire de tous)
 - Mais évidemment ! (rire)

- 36 Assez vite cependant, on sent que l'équipe piaffe, s'agace : l'écrivain les « promène », comme dans cette autre séquence :
- Vous nous dites que ce que vous faites est futile... Qu'est ce que vous considérez qui n'est pas futile ?
 - Queneau - Boh... pas grand-chose...
 - Mais alors par rapport à quoi est-ce que c'est futile ?
 - Hein, par rapport à sa propre futilité bien sûr... (- J'comprends mal...) C'est c'qu'on appelle un cercle vicieux...
- 37 Gillois intervient : « Vous remarquez l'extrême répugnance que vous avez à faire une réponse précise (*voix claire, un peu pédagogue, ton de reproche*). Dans votre façon de répondre à nos questions, vous avez l'air d'un escrimeur qui rompt à chaque instant. » Queneau n'en continue pas moins, obligeant les interrogateurs tantôt optimistes tantôt fatalistes à imaginer une nouvelle question, un nouveau biais pour essayer de pénétrer la carapace. Le résultat est la production d'un grand nombre de séquences d'une insipide banalité (aime-t-il le théâtre, le cinéma, le cirque, la lecture du journal, le spectacle de la rue, etc.), supprimées dans le recueil de 1953 (le texte de l'émission avec Queneau est un des plus revus). Le reste ressemble à un jeu de cache-cache, à l'exception d'un ou deux passages.

3.4. Anti-ethos générique (2) : l'infidélité à la posture

- 38 Il est une autre forme d'impertinence que l'interview-confession à la Gillois au fond désapprouve : c'est l'impertinence de l'écrivain vis-à-vis de lui-même, de la posture qu'il se donne, de la scénographie littéraire qu'il développe pour se donner une position dans le jeu littéraire et que les médias répercutent plus ou moins, non sans la déformer, la critiquer ou lui opposer des images moins favorables. Car l'interview reste un divertissement poli, fondamentalement réglé par le respect de l'écrivain : pour Gillois il vaut donc mieux faire une émission moyenne ou médiocre que mettre l'écrivain en mauvaise posture en le poussant à lever le masque au-delà du raisonnable, ou à changer de masque et à forcer sa posture pour satisfaire le besoin de spectacle que demande aussi le genre. Mieux vaut moins de spectacle et moins de sincérité qu'une infidélité de l'écrivain aux convictions qui justifient ses choix de posture : ce serait inconvenant.
- 39 Dans cette perspective, il y a des ratages qui sont des réussites, comme le montre l'exemple de Soupault. Les intervieweurs renvoient d'emblée le poète à sa posture initiale, celle qui a donné naissance à son image publique et qui propose aussi une possibilité de personnage intéressante. Lui, au contraire, assume dans l'interaction de l'interview une autre posture, décevante au regard de cette attente, mais qui est en fait la sienne depuis la guerre : celle d'un fantôme du surréalisme, pour reprendre le titre évocateur du livre qu'il publie en France à son retour des États-Unis (*Le journal d'un fantôme*, 1946). Ou plus exactement, il négocie différemment une même posture du raté, qui est la sienne depuis le début, dans la filiation de Rimbaud et de Lautréamont : « Je crois aux ratés, aux vrais. Les deux poètes que j'admire le plus, Isidore Ducasse et Arthur Rimbaud, furent des ratés intégraux. Je sais que ce n'est pas facile d'être un raté, je sais que le succès est enivrant. [...] Mais je hais le succès. [...] je crois qu'il faut être délibérément un raté » (Soupault [1953] 1973 : 377-378). Cette posture, il l'a d'abord négociée sur le mode du révolté, jusqu'à son exclusion du mouvement surréaliste en 1926 ; depuis les années trente et plus encore après la guerre, il la gère autrement, sur le mode désenchanté du fantôme, habillé dans une civilité de manières qui le fait passer

inaperçu. Ainsi, l'extrême politesse ou complaisance de Soupault à répondre à ses questionneurs n'est pas la marque d'un abandon de poste : celui-ci consisterait au contraire à vouloir briller, à jouer un personnage de révolté pour avoir son petit succès, au lieu de rester fidèle à la nouvelle posture, difficile en effet, par laquelle il veut apparaître comme un raté. Ce que les intervieweurs respectent en demeurant avec lui d'une égale courtoisie jusqu'à la fin, sans marquer leur impatience d'une telle absence de relief.

Conclusion

- 40 Tous les genres de l'interview d'écrivain, qu'ils soient écrits, oraux ou télévisuels, dépendent d'une même scène générique structurant l'interview autour des mêmes rôles : l'intervieweur, l'interviewé, le média et le destinataire, incarnés chacun par un nombre variable d'acteurs réels. Parmi ces rôles, deux sont dotés d'une autorité discursive spécifique, liée à leur fonction : l'intervieweur et l'interviewé. La coopération des interlocuteurs à ce contrat est loin d'être simple, non seulement parce que chacun d'eux peut investir l'échange d'enjeux divergents, mais parce que l'autorité dont ils se trouvent de fait investis brouille la répartition des positions dans la dynamique de l'interaction. Dans cette dynamique, l'impertinence, dans le double sens indiqué par Littré, joue des rôles multiples, certains routiniers, d'autres non, qui diffèrent selon les rôles et les fonctions assignées à l'interview. La description de la série *Qui êtes-vous ?* (1949-1951), combinant un but cognitif et un but récréatif, permet de tracer pour cette série les contours de l'impertinence admise et de l'impertinence défendue des deux côtés du micro. L'indiscrétion, l'insistance, sont des cartes à jouer par l'intervieweur, dans les limites de la politesse ; le naturel et le spectacle celles de l'interviewé, dans le respect cependant par l'écrivain de sa propre posture. Dans la fonction du premier, l'impertinence fatale du journaliste est de ne pas respecter la *doxa* du public, dont il est le représentant, quel que soit le type propre qu'il joue de surcroît (écrivain, spécialiste...). Dans la fonction du second, elle est de refuser le jeu proposé. Pour remplir le contrat de communication commun, chacun des interlocuteurs a donc le devoir de pratiquer certaines formes d'impertinence et d'en éviter d'autres. Léautaud, à l'aise dans son personnage de misanthrope, peut en rajouter dans la franchise au-delà des convenances, tandis que Soupault, sans cesse renvoyé à son surréalisme révolté des années vingt, désoriente en manifestant la plus gentille bonne volonté à collaborer à toutes les questions. Tout est donc une question de dosage, de réglage, d'ajustement. Les partenaires doivent ici avoir l'instinct de la situation. Les quelques règles d'impertinence dégagées dessinent un programme d'interview dont chaque émission doit donner une illustration différente, puisque, si l'équipe demeure à peu près stable, les écrivains changent à chaque fois ainsi que leur posture dans le jeu littéraire et médiatique.

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy, Ruth. 2010. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (Paris : PUF, « L'interrogation philosophique »)
- Bourguinat, Élisabeth. 1998. *Le Siècle du persiflage 1734-1789* (Paris : PUF, « Perspectives littéraires »)
- Denavarre, Nicolas. 2010. « Radio-Léautaud, un écrivain français parle aux Français », *Héron* 2010, 73-87
- Dhondt, Reindert, Beatrijs Vanacker. 2013. « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *CONTEXTES* 13 [En ligne : <http://contextes.revues.org/5685?lang=en>]
- Diaz, José-Luis. 2007. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique* (Paris : Champion)
- Dumayet, Pierre. 2007. « Entretien avec Éliane Clancier », *Héron* 2007, 39-47
- Dupont, Arlette ; Vaume, Henri. 1969. « La radio interroge : de l'interview-rite à l'interview-confession », Jean Tardieu (éd.). *Grandeurs et faiblesses de la radio*, (Paris : Unesco), 119-146
- Fumaroli, Marc. 1994a. *Trois institutions littéraires* (Paris : Gallimard)
- Fumaroli, Marc. 1994b. *La diplomatie de l'esprit* (Paris : Hermann)
- Gillois, André. 1953. *Qui êtes-vous ?* (Paris : Gallimard)
- Gillois, André. 1986. *Boulevard du temps qui passe* (Paris : le Pré aux Clercs)
- Godo, Emmanuel. 2003. *Histoire de la conversation* (Paris : PUF, « Perspectives littéraires »)
- Goldenstein, Benjamin. 2005. « André Gillois (1902-2004). Grand "touche à tout" des ondes », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, 83, janvier-mars, 3-134
- Héron, Pierre-Marie. 2003. « *Qui êtes-vous François Mauriac ?* Présentation et transcription d'une émission d'André Gillois », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, 11, 33-46 et 47-70
- Héron, Pierre-Marie. 2006. « Les radio-dialogues de Frédéric Lefèvre », *Lieux littéraires*, 9-10, « L'interview d'écrivain », 149-172
- Héron, Pierre-Marie. 2007 (éd.). *La radio d'art et d'essai en France après 1945* (Montpellier : Publications de Montpellier 3)
- Héron, Pierre-Marie. 2010 (éd.). *Écrivains au micro. Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes)
- Kalifa, Dominique, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant (éds). 2011. *La Civilisation du journal* (Paris : Nouveau Monde)
- Lavaud, Martine, Thérénty, Marie-Ève. 2006 (éds). *Lieux littéraires*, 9-10, novembre 2006 : « L'interview d'écrivain »
- Lejeune, Philippe. 1980. « La voix de son maître. L'entretien radiophonique », *Je est un autre* (Paris : Seuil), 103-160
- Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris : Armand Colin)
- Martin, Jean-Pierre. 2011. *Les écrivains face à la doxa* (Paris : Corti)

- Mauriac, François. 1951. « Les jeux de la radio et du hasard », *Le Figaro*, 30 janvier, repris dans Jean Touzot (éd.). *La paix des cimes* (Paris : Bartillat, 1999), 245-248
- Meizoz, Jérôme. 2011. *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II* (Genève : Slatkine Érudition)
- Morlino, Bernard. 1990. *Emmanuel Berl. Les tribulations d'un pacifiste* (Lyon : La Manufacture)
- Soupault, Philippe. 1953. *Sans phrases* [1953], repris dans *Poèmes et poésies* (Grasset : 1973)
- Rameil, Claude. 1997. *La TSF de Raymond Queneau*, Éditions du Limon, *Cahiers Raymond Queneau*, 1
- Thérenty, Marie-Ève. 2003. *Mosaïques. Etre écrivain entre presse et roman (1829-1836)* (Paris : Champion, « Romantisme et Modernités »)
- Thérenty, Marie-Ève. 2007. *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle* (Paris : Seuil)
- Todd, Christopher. 2010. « Le succès des entretiens littéraires radiophoniques. Quelques réactions dans la presse écrite », *Héron* 2010, 25-44
- Touret, Michèle. 2010. « “Mais non, mon cher Michel Manoll...” De l'art de conduire un entretien radiophonique quand on est Blaise Cendrars », *Héron* 2010, 59-71

NOTES

1. Par *posture* nous entendrons ici l'image publique que veut se donner un écrivain par sa manière d'occuper une position dans le jeu littéraire. Jérôme Meizoz donne à la notion un sens théorique plus large : « présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques », telle qu'elle est « co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics » (Meizoz 2011). La notion est proche en ce sens de celle d'*ethos* telle que redéfinie après Dominique Maingueneau en analyse du discours, à savoir l'image d'un écrivain telle que la construit son destinataire à partir de sa manière de se présenter (incluant le ton, les mimiques, les gestes, le vêtement) (Maingueneau 2004, Amossy 2010). La distinction paraît aujourd'hui problématique (Dhondt et Vanacker 2013), la principale différence étant surtout que « l'*ethos* s'origine sur le versant discursif, alors que la posture naît d'une sociologie des conduites » (Meizoz 2011). Dans cet article, nous employons *ethos* dans le sens de l'AD et *posture* dans le sens restreint précisé ci-dessus.
2. Nous laissons délibérément de côté les autres médias : chaque médium, en effet, introduit dans la dynamique de l'échange des spécificités communicationnelles dont la prise en compte n'est pas possible dans les limites d'un article. L'interview d'un écrivain publiée dans un journal ou une revue, par exemple, n'a formellement pas grand-chose à voir avec l'interview d'un écrivain à la radio. Les études sur la naissance de l'interview de presse écrite en font d'ailleurs un cas particulier du reportage, preuve que l'on a affaire à deux régimes discursifs très différents (Lavaud et Thérenty 2006). Cf. aussi notre étude sur les entretiens de Frédéric Lefèvre, qui compare les formes de l'interview dans la série « Une heure avec... » publiée dans *Les Nouvelles littéraires* de 1922 à 1938 et dans son doublon radiophonique « Un quart d'heure avec... », diffusé sur Radio-Paris de 1930 à 1940 (Héron 2006).
3. À l'origine un jeu-test de personnalité anglais datant du milieu du 19e siècle.
4. *Mort de la pensée bourgeoise* en 1929, *Mort de la morale bourgeoise* en 1930, *Frères bourgeois mourez-vous ? Ding, ding, ding, dong...* en 1938. Veine retrouvée en 1947 avec *De l'innocence*.
5. L'acte éditorial du recueil mériterait une étude à part entière. Signalons seulement ici que le texte édité des émissions, le texte sténographié conservé au Bureau des manuscrits de Radio

France et les enregistrements conservés à l'Ina représentent trois états différents. Dans cet article, nous revenons autant que possible à la source.

6. Plusieurs écrivains, comme Léautaud ou Mauriac (v. Mauriac 1951), ont pu considérer le passage chez Gillois comme un premier tour de piste avant le grand jeu, l'un avec Mallet, l'autre avec Amrouche.

7. Si la visée sérieuse y semble prédominante et le « sacre » de l'écrivain globalement mieux respecté, l'impertinence y est aussi admise comme convention discursive de l'interview-confession. Elle peut même en devenir une des caractéristiques dominantes, comme on le voit dans les entretiens Léautaud/Mallet, scénographiés à la manière d'un impromptu théâtral (Denavarre in Héron 2010) ; ce que la série de Gillois ne se permet jamais.

8. Chaîne nationale, dimanche 7 janvier 1951, 20h30-21h15.

9. Chaîne parisienne, 7 janvier 1950.

10. Chaîne parisienne, 24 décembre 1949.

11. Chaîne parisienne, 26 novembre 1949.

12. Chaîne nationale, 3 décembre 1950 (archive sonore incomplète).

13. Le passage de l'émission sur la chaîne culturelle en deuxième saison ne s'explique pas par une baisse d'audience, mais sans doute par la politique du directeur général des programmes artistiques de la radio d'État, le poète Paul Gilson, désireux d'ouvrir la Chaîne nationale à des émissions de variétés de qualité. Un positionnement qui n'est pas sans incidence sur l'émission, dont, on l'a dit, le profil sérieux s'accroît alors.

14. Elle conduit le journaliste à se soucier de poser les questions que le public aimerait poser ou voir poser, et de jouer vis-à-vis de l'écrivain interrogé un rôle valorisant pour l'auditoire dont il est solidaire.

15. D. Wolton, article en ligne : <http://www.wolton.cnrs.fr/spip.php?article62>. L'article analyse le passage au cours du 20^e siècle, en France au moins, d'une opposition entre deux cultures, d'élite et populaire, à la coexistence de quatre cultures : d'élite, grand public, populaire et particularisante (minorités ethniques ou religieuses...).

16. Conséquence aussi sans doute du succès phénoménal de ses entretiens ultérieurs avec Robert Mallet (v. Denavarre 2010 : 73-87).

17. « Philippe Soupault vient de rentrer à la fois d'un grand voyage et d'une longue absence. Le voyage le ramène d'Orient et de l'absence de la poésie. Il vient en effet de publier après des années de silence poétique mais non de création, un recueil de cent-quarante poèmes intitulé *Chansons*, [...] »

RÉSUMÉS

Dès sa naissance à la fin du 19^e siècle, l'interview d'écrivain fait de l'impertinence un élément clé de ses interactions. L'article en explore les formes et les fonctions dans la série *Qui êtes-vous ?* produite de 1949 à 1941 sur deux chaînes de la radio d'État française. Il s'agit d'analyser les configurations de l'impertinence dans la programmation de l'*ethos* des partenaires de l'interview. L'article distingue et décrit pour chacun d'eux des usages routiniers : l'indiscrétion et l'insistance d'un côté, dans les limites de la politesse ; le naturel et le spectacle de l'autre, dans le respect cependant par l'écrivain de sa propre posture. Il en décrit aussi des usages inadmissibles :

l'impertinence contre la *doxa* du public, pour le journaliste ; l'impertinence contre le principe des questions-réponses pour l'écrivain interviewé.

Since its birth in the late nineteenth century, impertinence plays a key role in the literary interview's interactions. The article explores its forms and functions in the series *Qui êtes-vous ?* produced on French National Radio from 1949 to 1951. The aim is to analyze the aspects of impertinence in the generation of the interview's partners' *ethos*. For each of them, the article distinguishes and describes various usages: indiscretion and insistence on the part of the interviewer, but within the boundaries of politeness; naturalness and showiness on the part of the interviewee, provided the writer respect his own posture. It also describes unacceptable uses of impertinence: impertinence against public opinion, for the interviewer; impertinence against the principle of questions and answers, for the writer interviewed.

INDEX

Keywords : generic ethos, impertinence, interview, posture, writer

Mots-clés : écrivain, ethos générique, impertinence, interview, posture

AUTEUR

PIERRE-MARIE HÉRON

Université Paul Valéry - Montpellier 3, Institut Universitaire de France